

ENRIQUE TÁBARA



RADICALIDAD ANCESTRAL CONTEXTO INTERNACIONAL

En el contexto de la modernidad y específicamente en el marco de las reinterpretaciones del arte precolombino, un papel destacado le cupo a una serie de artistas que, como Enrique Tábara, superando la pura formalidad de los repertorios del pasado, apostaron por buscar alternativas para recuperar las esencias “espirituales” imbricadas en los mismos. Bucearon en el espacio de lo mágico, lo mítico, lo simbólico. En el presente ensayo queremos trazar, de una manera sintética, un panorama general que atienda a diferentes propuestas continentales dadas a partir de la segunda mitad del siglo XX en el marco conceptual de “lo arcaico” y “lo ancestral”, en el cual jugaron un rol primordial fórmulas como el expresionismo abstracto, el informalismo o el ensamblaje, en tanto medios para la creación de climas pictóricos ancestralmente sugestivos. Pero sobre todo queremos apreciar, en dicho marco, la inserción de la obra de Tábara.

El clima de primitivismo fortalecido en la Europa de principios del siglo pasado va a llevar a que numerosas pautas ancestralistas sean asumidas por artistas actuantes mayoritariamente a partir del tiempo de las llamadas vanguardias históricas. En el caso de los americanos hallaron en ella la convicción de proyectar el futuro sustentándose en el pasado, y así transitaron por sus propios “primitivismos”: el precolombinismo y otros indigenismos. De esa convergencia entre formas del pasado y espíritu moderno, surgiría un nuevo producto. El artista

precolombinista, el que recurriría a aquellas fuentes del pasado, sentía, a través de su obra, que creaba una empatía, una ligazón, una intimidad, con los anónimos creadores de la antigüedad, conectando con ellos a través del tiempo. Al “visitar” a los ancestros, generaba una complicidad que le permitía actuar en un plano superior, de ciertos tintes sagrados.

Una de las primeras referencias que nos salta a la vista es la obra del mexicano Rufino Tamayo, protagonista central en la tarea de girar el eje directriz del arte mexicano desde los dictámenes del muralismo hacia otras vías. A partir de los años 40, Tamayo se enfrentó a esos condicionantes y a los intentos de descrédito, y comenzó a desandar un trayecto en donde el color alcanzó puntos culminantes, con mucho de aquel espíritu ancestral que había absorbido entre 1921 y 1926 cuando se dedicó de lleno a hacer dibujos de arte popular y sobre piezas prehispánicas, mientras ejercía de jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (para este tema, ver Medina 1994). La obra de Tamayo y su magisterio “lírico” representa pues,



una de las sendas incluíbles de análisis. Tras la senda marcada por él, fueron numerosos los artistas que se iniciarían en vías similares.

“Lo ancestral” se inmiscuirá sutilmente en el contexto de la abstracción. Sus testimonios se movieron entre lo explícito y la sugestión; en esta última, aunque suene simplista, a veces es el título el que decanta la obra hacia el contexto de lo ancestral, casi al punto de poder afirmar que el rótulo se erige en una decisión, por parte del artista, de filiación voluntaria respecto del pasado. No se trataba, decíamos, de citas explícitas a lo precolombino, sino de crear



una atmósfera ancestral. El artista abstracto, al añadirle a su obra un título con significación, implícitamente la dotaba de un cierto grado de narrativa, de una mínima referencia a la cual el espectador podía amarrarse para darle un mayor sentido a su percepción sensible.

En lo que atañe a esas fronteras difusas con las que nos enfrentamos, hay que tener en cuenta que el ancestralismo no se expresa únicamente a través de herencias precolombinas o productos

culturales concretos de raíz indígena, sino que es un marco en el que se mueven aspectos de la naturaleza vinculados a las creencias y a lo espiritual, en línea confluyente con varias de las pautas del surrealismo: lo cósmico, lo terrenal, las profundidades del mar, los animales míticos, lo totémico, los paisajes interiores, hasta los muros corrompidos por el paso del tiempo. Los artistas abstractos recurrieron con frecuencia a esas referencias para expresar sus vínculos raigales a lo propio.

A finales de los 50, el gestor cubano José Gómez Sicre, desde la Unión Panamericana (UP), en Washington, se había convertido en agente clave para la presencia del arte latinoamericano en los Estados Unidos. Parte de su acción estratégica consistía en insertar al arte del subcontinente en la “modernidad internacional”, es decir en las narrativas legitimadas desde dicho país, pero, a la vez, hacerlo con una propuesta estética y simbólica distintiva, elaborando un discurso autoctonista que, paradójicamente, pudiera fungir de resistencia al impacto de penetración cultural ejercida desde Estados Unidos.

La vía estética elegida para vigorizar esas sendas sería fundamentalmente el informalismo, y en parte a través de una variable autoctonista que recibiría varias denominaciones, entre ellas ancestralismo y abstraccionismo telúrico. Era un camino posible para consolidar un arte propio en el que convergieran las artes antiguas, en tanto raíz firme de una cultura continental, con aquella modernidad internacionalista. Las distintas ediciones del Boletín de Artes Visuales (1956-1973), las monografías de arte y un amplio repertorio de exposiciones y catálogos, todo ello promovido por Gómez Sicre desde la UP, ayudarían a cimentar este proceso.

En lo que a las artes respecta, ya en esos años se manifestaba una fascinación por lo matérico, muy en sintonía con —por ejemplo— las coetáneas

combine paintings que Robert Rauschenberg venía produciendo en Estados Unidos. En el informalismo latinoamericano se fortalece en esos años la práctica del collage —ahora bajo la más usual denominación de “ensamblaje”— en la cual se suman al soporte todo tipo de objetos: maderas, metales, redes, sogas, etc., determinando una clara inclinación hacia la tercera dimensión, a veces derivando directamente en lo escultórico. El listado de artistas enrolados en vertientes ancestralistas, en sus muy diferentes variables estéticas y matéricas, líricas, geométricas, sónicas y territoriales, actuantes en aquellos años en Estados Unidos es ingente; por citar solamente a algunos: el chileno Ricardo Yrarrázabal, el peruano Fernando De Szyszlo, los uruguayos Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca, la costarricense Lola Fernández Caballero, el venezolano Humberto Jaimes Sánchez, el guatemalteco Rodolfo Abularach, los ecuatorianos Enrique Tábara, Estuardo Maldonado o Aníbal Villacís, o los bolivianos María Luisa Pacheco y Alfredo Da Silva.

El accionar de Sicre generó tentáculos en el resto de América pero también en Europa, siendo uno de los ejemplos paradigmáticos la entente trazada con Luis González Robles, hombre fuerte del franquismo para la difusión internacional del arte contemporáneo español en esos años, con quien colaboró para la realización, en 1963, de la exposición “Arte en América y España”, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica (primero en Madrid, luego exhibida en otras ciudades españolas y europeas) y que incluyó obras específicamente ancestralistas de los americanos Enrique Castro-Cid, Enrique Galdós Rivas, Jorge Páez Vilaró, Antonio Seguí, Enrique Tábara, Aníbal Villacís y Oswaldo Viteri.

Era una época en la que España apuntaba a poner su reloj en hora respecto a las narrativas internacionalistas, potenciando fundamentalmente su pintura informalista. González Robles, organizador de exposiciones españolas en el exterior, fue el verdadero artífice, desde la diplomacia y con acuerdos visibles o bajo cuerda, de los éxitos del arte español en la Bienal de Venecia de 1958, de la presentación del informalismo español en Estados Unidos en 1960 (la exposición “New Spanish Painting and Sculpture”, organizada desde el MoMA e itinerante por el país) e inclusive de muestras como “Espacio y color en la pintura

española de hoy” que itineró por varias ciudades sudamericanas durante ese año: Río de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Quito, Bogotá, Santiago de Chile, Caracas y Lima. En dicha muestra, curiosamente, estuvo ausente quien era para entonces figura estelar del informalismo español, el catalán Antonio Tàpies, cuya obra, en esos años, impactaría en numerosos artistas del subcontinente, entre ellos César Paternosto, quien se convertiría en teórico de excepción en cuanto a la revisitación de lo precolombino en la modernidad. Para entonces, Tábara se encontraba justamente en Cataluña. En 1955 había obtenido, en Ecuador, una beca de estudios que le había permitido no solamente ir a España sino también participar, en Barcelona, de la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Decidió entonces unirse al grupo de informalistas catalanes, y, como recuerda, Georges Peillex, “abandona el estilo constructivista de elementos geométricos y colores uniformes por una caligrafía mucho más lírica”. El magisterio de artistas como Tàpies, Modest Cuixart o Joan-Josep Tharrats impregnarán su obra, en la que inclusive se advierten reminiscencias espacialistas de Lucio Fontana. A partir de 1956 comienza a realizar numerosas exposiciones individuales Barcelona, destacando, entre otras, las que lleva a cabo en las Galerías Layetanas (1957) o en la Sala Gaspar y en el “Club 49” (1958), que agrupaba entonces a los vanguardistas de Cataluña. Será en este último año cuando Tábara, de una manera evidente, y desde el informalismo aprehendido, va a dar un giro hacia el telurismo, tomando decididamente un camino propio que lo vinculara a las tradiciones ancestrales de América. En 1964, además de realizar una recordada exposición en la Unión Panamericana de Washington (a la que ahora retorna su obra, 60 años después), regresa a Guayaquil. 🌹

Rodrigo Gutierrez Viñuales
Argentina-España
Prof. Doc. Historia del Arte.
Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Granada

